

*Lic. María Lourdes Cortés P.*

**EL ULYSSES Y LA ESTRUCTURA CARNAVALESCA**

LETRAS 18-19 (1988)



“*El Ulysses no tiene ni  
principio ni fin.*”  
Carl Gustav Jung

Al aproximarnos a un texto como el **Ulysses**, de James Joyce, nos enfrentamos con grandes obstáculos, tanto por la evidente dificultad de comprensión que podemos sufrir en una primera lectura, como por la pérdida de material, si tenemos que acercarnos a la obra a través de una traducción. Por otra parte, la crítica sobre el **Ulysses** es tan extensa y variada, que elaborar un estudio exhaustivo de ella es empresa imposible, especialmente en nuestro medio.

Y es que en definitiva, **Ulysses** invita a escribir. Sin embargo es inevitable cuestionarse desde qué perspectiva se va a escribir sobre un monstruo del que tanto se ha hablado. ¿Qué de nuevo se puede aportar? Y ante todo, ¿qué actitud tomar ante el texto?

Julia Kristeva en un artículo titulado “La palabra, el diálogo y la novela” nos dice que el análisis dinámico de los textos nos conduce a una redistribución de los géneros, y a su vez, a una redistribución de los discursos. Basada en los estudios del teórico soviético Mijail Bajtín, señala que existen dos tipos de discurso. Por una parte tendríamos el *discurso monológico*, donde un sujeto asume el papel de 1 (Dios, Ley). Aquí, el diálogo inmanente a todo discurso es sofocado por una prohibición y se niega a volverse sobre sí mismo, es decir a dialogar. Ejemplos de este tipo de discurso serían el discurso histórico, el científico y el modo representativo de la narración épica.

Sin embargo, existe otro tipo de discurso que se subvierte a la ley oficial. Es un discurso que transgrede las reglas del código lingüístico y de la moral social. Es lo que ha llamado Bajtín el *discurso dialógico*, y que se ha dado plenamente en el carnaval, concretamente en dos géneros que constituyen el fermento de la novela europea: los diálogos socráticos y la menipea.

“El discurso carnavalesco rompe las leyes del lenguaje censurado por la gramática y la semántica, y con ese mismo movimiento en una impugnación social y política: no se trata de equivalencia, sino de identidad entre la impugnación del código lingüístico oficial y la impugnación de la ley oficial”<sup>1</sup> Desde esta perspectiva es que pretendemos aproximarnos al **Ulysses**. La novela que engloba hoy la estructura carnavalesca es denominada polifónica. Considerando **Ulysses** como novela polifónica, aspiramos a mostrar la estructura carnavalesca inherente a ella.

En la estructura carnavalesca, dos textos se alcanzan para contradecirse y relativizarse. Nos encontramos ante la ley y su transgresión. Se dice comúnmente que **Ulysses** nos presenta una dura crítica a Irlanda y a la Iglesia Católica, es decir al estado y a la religión. Manuel Pedro González en un artículo en conmemoración del cuarenta aniversario de la aparición del **Ulysses** considera que Joyce en este libro: “... volcó todo su resentimiento contra Irlanda, contra Inglaterra, contra el ambiente fanático y hostil de Dublín, y contra la Iglesia Católica”<sup>2</sup>. Sabemos por otra parte, que Joyce recibió una educación jesuítica férrea, de la cual **Ulysses** es una ineludible prueba. José María Valverde, en un estudio sobre el texto en cuestión, señala que: “... aparte de la inmensa masa de material teológico y litúrgico que utiliza Joyce sin el menor compromiso religioso ni antirreligioso, cabría decir que se trata de un examen de conciencia al modo jesuítico, llevado hasta el último extremo, sólo que, claro está, sin ‘dolor de corazón’ ni ‘propósito de enmienda’ ”<sup>3</sup>.

---

1. Julia Kristeva. “La palabra, el diálogo y la novela” *Semiótica*. (Madrid: Fundamentos, 1978) v. 1, p. 189.

2. Manuel Pedro González. “El **Ulysses** cuarenta años después” *Cuadernos Americanos*. v. 128, No. 3 (1963), p. 218.

3. James Joyce. **Ulises**. (Barcelona: Ed. Lumen, 1979), Introducción por José María Valverde, v. 1, p. 17.

Precisamente este compromiso, ni religioso, ni antirreligioso, es el que nos interesa señalar, porque como ya hemos visto, el texto puede considerarse como producto de una educación religiosa, pero aún más claramente como ataque contra esa religión. Desde el primer párrafo del texto nos encontramos con una parodia de la misa: “Solemne, el gordo Buck Mulligan avanzó desde la salida de la escalera, llevando un cuenco de espuma de jabón, y encima, cruzados un espejo y una navaja. (...) Elevó en el aire el cuenco y entonó: —Introibo ad altare Dei”<sup>4</sup>. Los ataques a la Iglesia se continúan a través de todo el texto, culminando con la misa negra:

*“Padre Malachi O’Flynn: Introibo ad altare diaboli.*

*El Reverendo Señor Haines Love: al diablo que es la alegría de mi juventud.*

*Padre Malachi O’Flynn: (Saca del cáliz y lleva una hostia goteando sangre) Corpus Meum.*

*El Reverendo Señor Haines Love: (Levanta muy en alto las enaguas del celebrante, mostrando sus nalgas desnudas, grises y peludas, entre las cuales está encajada una zanahoria) Mi cuerpo.*

*La Voz de Todos los Condenados: ¡Osoredopodot Soid Roñes le anier seup, Ayulela!”*<sup>5</sup>.

Vemos así que lo que por una parte es presencia religiosa, por otra parte es ataque fiero a la misma.

Sucede de igual forma, en un nivel más general, con relación a la moral. *Ulysses* fue quemado, destruido y censurado durante muchísimos años en los países de habla inglesa. Su publicación fue llevada a cabo en Francia, en 1922, y su distribución fue permitida en Estados Unidos, el nuevo país de la libertad, hasta 1933. Condenado de obsceno e inhumano, para algunos críticos su tema es precisamente la moral: “Es claro que el tema de *Ulysses*, señalado por la búsqueda y determinado por los personajes, es moral. Lo mismo que la Iglesia que él rechazaba, Joyce condena la soberbia, el peor de los pecados, y en-

4. *Ibid.*, v. 1, p. 71.

5. *Ibid.*, v. 1, p. 220.

salza la caridad, la mayor de las virtudes. Como cualquier humanista toma parte por la humanidad”<sup>6</sup>

De nuevo podemos leer la moral y su contrapartida en el texto. Leer la moral en el texto es inevitable ya que, como nos dice Julia Kristeva: “La historia y la moral se escriben y se leen en la infraestructura de los textos. Así, polivalente y plurideterminada, la palabra poética sigue una lógica que supera la lógica del discurso codificado, y que no se realiza plenamente más que al margen de la cultura oficial”<sup>7</sup> Esta palabra poética se realizará plenamente en la estructura carnavalesca, que como mencionamos anteriormente, supone un texto y su contrapartida.

Lo mismo sucede con la historia. Joyce, exiliado desde joven, critica duramente la situación de Irlanda en su momento histórico. La primera parodia que nos aparece es en la figura de la lechera que viene a dejar a Mulligan y a Stephen la leche y la cual es relacionada con Irlanda mediante ciertos nombres que se le han dado a este país tradicionalmente como por ejemplo “seda de las vacas” y “pobre vieja”. Dice el texto: “Seda de las vacas y pobre vieja: nombres que se le dieron en tiempos antiguos. Una anciana errante, bajo forma de un ser inmortal, sirviendo al que la conquistó y alegremente la traicionó; la concubina común de ellos, mensajera de la secreta mañana”<sup>8</sup>. La concepción de Irlanda como país subordinado se nos evidencia más cuando Stephen dice: “Yo soy siervo de dos amos —dijo Stephen—; uno inglés y una italiana”<sup>9</sup>, refiriéndose, claro está, al estado imperial británico y a la Iglesia Católica. Sin embargo, la crítica al estado irlandés, y más concretamente al nacionalismo, llega a su punto culminante con la caricatura del Ciudadano, un obeso patriota que junto con su perro, en la taberna de Kiernan, discute con Bloom, tornándose agresivo y violento. Este Ciudadano, que se puede relacionar con el cíclope de Homero, ve el mundo con un solo ojo, es un hombre

---

6. William York Tindall. *Gufa para la lectura de James Joyce*. (Caracas: Monte Avila, 1969).

7. Kristeva. *Op. cit.* p. 188.

8. Joyce. *Op. cit.*, v. 1, p. 85.

9. *Ibid.*, v. 1, p. 94.

conformista como podemos ver en su primera descripción: “Así que fuimos a parar a la taberna de Barney Kiernan y allí por supuesto que estaba el Ciudadano en el rincón, metido en conversación con él mismo y con su jodido chucho sarnoso, Garryowen, y esperando a que le lloviera del cielo algo de beber”<sup>10</sup>. Así mismo, es un hombre que culpa al extranjero de los problemas nacionales. Con relación al alza en el mercado dice: “Las guerras extranjeras tienen la culpa”<sup>11</sup>. Sin embargo, el rasgo más relevante en el Ciudadano es su antisemitismo, y recordemos que Bloom era judío; antisemitismo que era un mal general de la época y que como todos sabemos llegó a su punto culminante con la Segunda Guerra Mundial.

Retomando el problema del nacionalismo, José María Valverde señala que: “Esa falta de sentido nacionalista está en significativo contraste con su monomaniaca obsesión —a la vez amor y odio— por Dublín, tema único de toda su vida”<sup>12</sup>. Y, en efecto, para muchos Dublín ha sido el tema principal de toda la obra de Joyce, en especial el tema en *Ulysses*. *Ulysses* nos moviliza a través de la ciudad de Dublín, con un realismo sorprendente, mezclando calles, avenidas, museos, bibliotecas, tabernas, oficinas, etc. Harry Levin, en su **Introducción crítica**, a Joyce, señala que los estudios a *Ulysses* han tomado dos vertientes: por un lado, los que hacen referencia a la relación del texto con la *Odisea* de Homero; por otra parte, los que analizan las referencias a la ciudad de Dublín. Esta segunda vertiente ha sido tan importante que por ejemplo, Paul Jourdan Smith, reimprimió con el título **Llave para el “Ulysses” de James Joyce**, un plano de la ciudad de Dublín. Así vemos que Joyce, criticando y alejándose de su Irlanda es quien la inmortaliza.

Abordando de nuevo lo que nos interesa, recordemos que en la estructura carnavalesca tenemos una ley y su transgresión. Hemos visto hasta aquí la relativización del estado y la religión. Sin embargo, hay otra ley, que también es transgredida plenamente en el texto, y que tiene una importancia capital en nuestra cultura occidental. Esta ley es el lenguaje.

---

10. *Ibid.*, v. 1, p. 461.

11. *Ibid.*, v. 1, p. 462.

12. *Ibid.*, v. 1, p. 15.

*"Era entonces toda la tierra de una lengua y unas mismas palabras"*

Génesis 11:1

*"Joyce introdujo en la lengua una cantidad de vocablos compuestos que exigen, para comprenderlos, un vocabulario especial."*

S. Benco

A partir de Descartes, la cultura se convierte en cultura de la RAZÓN. Esta racionalidad se multiplica e irradia su influencia por intermedio de una combinatoria de esferas concéntricas: la ley, el lenguaje, el saber. Nos dice María Amoretti que, "Lacan al igual que Althusser señalan la tiranía del orden simbólico y su poder totalitario. La Ratio se impone entonces como aquello que encierra al sujeto dentro del cerco socio-histórico de un sistema de producción de sentido. De ahí el imperialismo del lenguaje (racionalista) que impone por doquier su ley"<sup>13</sup>

El lenguaje es pues, la ley por excelencia de nuestra cultura occidental. Esta ley es transgredida en el **Ulysses**. A la vez que hay una preocupación constante por el lenguaje, "... la lengua se sale de sus ataduras sempiternas para empezar a ser otra cosa, libre de la sintaxis y de la ortografía, para transformarse en un eco, en una huella, en una evocación de vocablos conocidos, pero que ya no son ellos mismos y pueden por lo tanto, cargarse gratuitamente con todas las significaciones"<sup>14</sup>.

Al igual que la estructura carnavalesca, el **Ulysses** rompe las leyes censuradas por la gramática, la sintaxis y la semántica. "Las repeticiones, las frases dichas 'sin continuidad' (y que son lógicas en un espacio infinito), las oposiciones no excluyentes que funcionan como conjuntos vacíos o sumas disyuntivas —por no citar más que algunas figuras propias del lenguaje carnavalesco— traducen un dialogismo que ningún otro discurso conoce de un modo tan flagrante. Impugnando las leyes del lenguaje que evoluciona en el intervalo 0-1, el carnaval impugna a Dios, autoridad y ley social; es rebelde en la me-

13. María Amoretti. " 'Cachaza' en la inflación discursiva de las ideologías" *Cátedra* Año 1, No. 1 (San José, Nueva Década, 1983), p. 14.

14. Arturo Uslar Pietri. "La tentativa desesperada de James Joyce" *Las Nubes*. (fotocopia).

dida en que es dialógico”<sup>15</sup>.

**Ulysses** utiliza abundantemente el leitmotiv, que es una repetición de una imagen, un símbolo o de una palabra o frase. Estas repeticiones, que a menudo aparecen en contextos donde no se las espera, requieren del lector una gran memoria verbal. Ejemplos de estos leitmotivs son por ejemplo el recuerdo que Stephen tiene de su madre moribunda o el que tiene Leopold de su hijo Rudolph (imagen-motivo). La papa asada que Leopold lleva consigo o el jabón que ha comprado a Molly serían ejemplos de leitmotiv-símbolo. Las palabras ‘metempsicosis’ y ‘paralaje’ serían ejemplos de leitmotiv-palabra, así como el nombre falso del señor Bloom, Henry Flower, que nos es remitido en distintas partes del libro, con variaciones. Aparecen también fragmentos de óperas que llevan a Bloom a recordar su estado de ‘cornudo’. Así se suceden también, citas literarias, vocablos extranjeros, canciones, chistes, juegos de palabras.

Esto nos lleva directamente al problema de la intertextualidad. La novela polifónica, por su carácter dialógico, se convierte en un cuestionamiento de la escritura y “... el texto se hace lectura (cita y comentario) de un corpus literario exterior”<sup>16</sup>. El **Ulysses** es inmensamente rico en esta materia. Desde el título del libro encontramos el primer texto “intertextualizado”: la **Odisea** de Homero. Pero no sólo leemos a Homero en **Ulysses**, sino también a Shakespeare, la Biblia, y, en términos generales, toda la prosa inglesa que le es anterior. Sólo para las alusiones literarias existe un índice de más de quinientas páginas (Weldon Thorton, **Alussions in Ulysses**, New York, 1973). Pero no nos podemos limitar a los textos literarios; como bien señala Manuel Pedro González, “el **Ulysses** es una especie de compendio de la desorientación moral y del caos artístico de su época, tanto como un epítome de las múltiples escuelas literarias que en Europa engendraron entre 1900 y 1922, y aún se adelanta a la que se inauguró en 1923 y la influye: el suprarrealismo (...) En esta obra cumbre culminan dos concepciones finiseculares que tuvieron intensa resonancia en Europa, los Estados Unidos y América Latina: el naturalismo y el simbolismo. Pero junto a ellas descubrimos la influencia del cinema-

---

15. Kristeva. *Op. cit.*, p. 209.

16. *Ibid.*, p.

tógrafo en el montaje de la obra; en la técnica que emplea han señalado los críticos la huella de la pintura impresionista francesa, y la de la música wagneriana, tan exaltada por los años del catorce al veintidós en que se elaboró el **Ulysses** en el concepto sinfónico que del estilo tenía Joyce. En el prodigioso empleo y desarrollo del monólogo interior intervino de modo decisivo el psicoanálisis, la variante que representó Carl Gustav Jung (...) Joyce estaba íntimamente familiarizado con el expresionismo, el cubismo, el dadaísmo y el futurismo, y todas estas técnicas contribuyeron a la creación del ‘man-made-chaos’ que es el **Ulysses**”<sup>17</sup>.

Comprobamos de esta forma que el **Ulysses**, como hiciera antaño la menipea, se construye como un empedrado de citas. Claro está, **Ulysses** lo hace de una forma superlativa. En él se incluyen todo tipo de géneros. Señala la Lic. María Rosa Picado de Bonilla que “... como un trapecista que salta de cuerda en cuerda sin perder el equilibrio ni el dominio de sí mismo, Joyce salta de lo poético a lo filosófico, de lo filosófico a lo grotesco, del estilo periodístico al jurídico, y con pleno dominio de su oficio de escritor, sabe mezclar lo narrativo con lo ensayístico y lo dramático con lo lírico. Es tan prodigioso el desarrollo del lenguaje en esta novela de Joyce, que un crítico napolitano afirmó que éste era el protagonista de la novela”<sup>18</sup>.

Característica esencial de la estructura carnavalesca es este encuentro de géneros, de estilos y de tonos. **Ulysses** se nos presenta como una novela. Novela que, sin embargo, posee capítulos donde el desarrollo lírico tiene una explotación muy fuerte. Por otra parte tenemos que el capítulo considerado como culminante del texto (capítulo No. 15) se nos da en forma dramatizada, donde hasta las cosas dialogan y se humanizan.

No es arbitrario decir que el gran protagonista del **Ulysses** es el lenguaje. **Ulysses** comparte con la menipea el estructurarse como una ambivalencia: “como un hogar de las dos tendencias de la literatura occidental: representación mediante el lenguaje como puesta en escena, y exploración del lenguaje como sistema correlativo de sig-

---

17. Manuel Pedro González. *Op. cit.*, p. 212.

18. María Rosa Picado de Bonilla. “La novela hispanoamericana y el historiador de la cultura” (fotocopia), p. 41.

nos”<sup>19</sup>. El lenguaje en la menipea es a la vez representación de un espacio exterior y ‘experiencia productora de su propio espacio’. Encontramos tanto en la menipea como en la novela de Joyce descripción realista. Pero lo magistral de la obra consiste precisamente en esta experiencia en el lenguaje, en este pluriestilismo y pluritonalidad que comparte con la estructura carnavalesca. Ezra Pound, en su libro **Sobre Joyce**, señala que, “... si Joyce no habla con la lengua de los hombres y los ángeles, por lo menos lo hace con un lenguaje múltiple y de muchas lenguas, de muchachitos, de predicadores callejeros, de gentiles y no gentiles, de cargadores y enterradores de Gertie Mc Dowell y del Sr. Deasy”<sup>20</sup>.

Los estilos literarios parodiados sobrepasan la treintena. Inútil sería anotar los estilos identificados. Cabe señalar nuevamente que una traducción imposibilita más el reconocimiento de ciertas parodias. Sin embargo, apuntaré algunos de los estilos más representativos que se parodian y que pueden ser reconocidos incluso en una traducción.

En primera instancia, la descripción del Ciudadano aparece como una parodia de las antiguas epopeyas:

*“La figura sentada en una enorme roca al pie de una redonda torre era la de un héroe de anchos hombros de profundo pecho de recios miembros de ojos francos de pelo rojo de pecas abundantes de barba hirsuta de boca ancha de nariz grande de cabeza larga de voz profunda de rodillas desnudas de manos musculosas de piernas velludas de rostro bermejo de brazos nervudos. De hombro a hombro medía varias varas y sus rodillas montañosas y pétreas estaban cubiertas, como lo estaba igualmente el resto de su cuerpo donde quiera que era visible, por una recia espesura de punzante y fulvo pelo semejante en color y dureza al tajo de montaña (...). De su cinturón pendía una fila de guijarros de mar que se balanceaban a cada movimiento de su prodigiosa figura, y en ellos estaban grabadas, con arte tosco pero impresionante, las imágenes tribales de numerosos héroes y heroí-*

---

19. Kristeva. *Op. cit.*, p. 216.

20. Ezra Pound. *Sobre Joyce*. (Barcelona: Barral, 1971).

*nas de la antigüedad, Cuchulín, Conn el de las cien batallas, Niall el de los nueve rebenes, Brian de Kincora...’’<sup>21</sup>.*

Comparemos a continuación la descripción de un mismo acontecimiento, la entrada de Alf Bergman, en dos distintos estilos: una parodia de la epopeya y una descripción en jerga local.

*“Y he aquí que mientras ellos apuraban su cáliz de alegría, entró un mensajero divinal, radiante como el ojo del cielo, un joven apuesto, y tras de él pasó un anciano de nobles andares, llevando los sagrados rollos de la ley, y con él su noble esposa, dama de linaje impar, la más hermosa de su raza’’<sup>22</sup>*

*“... y coño resulta que era el jodido viejo payaso de Denis Breen en sus pantuflas de baño con dos librotos metidos bajo el sobaco y la mujer al trote detrás de él, desgraciada mujer de pena, trotando como un perrito’’<sup>23</sup>.*

Más adelante aparece una parodia al tono “espiritista”:

*“En la tiniebla se sintieron aletear manos de espíritus y cuando se hubo dirigido la oración según las tantras en la dirección conveniente, una leve pero creciente luminosidad de luz de rubí se hizo visible poco a poco...’’<sup>24</sup>.*

En el mismo párrafo la descripción varía al tono “comercial”:

*“Interrogado en cuanto a si la vida de allá se parecía a nuestra experiencia en la carne, afirmó que había oído decir de seres ahora más favorecidos en el espíritu que sus mansiones estaban equipadas con toda clase de comodidades domésticas tales como tālāfānā, āszānsār, āquācālāntā, wātār clāsāt, y que los más elevados adeptos estaban empapados en olas de volup-*

21. Joyce. *Op. cit.*, v. 1, p. 463.

22. *Ibid.*, v. 1, p. 466.

23. *Ibid.*, v. 1, p. 466.

24. *Ibid.*, v. 1, p. 469.

*tuosidad de la más pura naturaleza*”<sup>25</sup>.

Se parodia seguidamente el tono “científico”:

*“El distinguido científico Herr Professor Luitpold Blumenduft ofreció pruebas médicas demostrando que se podía calcular que la fractura instantánea de las vértebras cervicales y la consiguiente escisión de la médula espinal...”*<sup>26</sup>.

Se realiza una caricatura de la ejecución de unos mártires, en un estilo que podríamos considerar imitación burlesca del romanticismo arato:

*“El nec y non plus ultra de la emoción se alcanzó la ruborosa prometida se abrió paso bruscamente entre las apretadas filas de los circunstantes y se lanzó sobre el musculoso pecho de aquél que por su amor estaba a punto de ser lanzado a la eternidad. El héroe envolvió su figura de sauce en un amoroso abrazo murmurando tiernamente Sbeila, amor mío. Estimulada por ese uso de su nombre de pila ella besó apasionadamente las diversas zonas apropiadas de la persona de él que las decencias del ropaje de la prisión permitían a su ardor alcanzar”*<sup>27</sup>.

Aún en el mismo capítulo, se narra en estilo “deportivo” la crónica de un match:

*“El casaca-roja se agachó pero el dublinés le levantó con un gancho con la izquierda, con enérgico trabajo sobre el cuerpo. Los hombres se agarraron de cerca. Myler rápidamente entró en acción dominando a su enemigo, hasta acabar el round con el más corpulento en las cuerdas, bajo el castigo de Myler”*<sup>28</sup>.

Se imita, así mismo, el estilo de las crónicas sociales, al relatarse una boda con nombres arbóreos:

---

25. *Ibid.*, v. 1, p. 469.

26. *Ibid.*, v. 1, p. 474.

27. *Ibid.*, v. 1, p. 480.

28. *Ibid.*, v. 1, p. 492.

*“El mundo elegante internacional asistió en masa esta tarde a la boda del caballero Jean Wyse de Nearlan; gran maestro jefe de los Guardabosques Nacionales de Irlanda, con la señora Piña Conífera de Valdepinos. Lady Silvestra Sombradeolmo, la señora Bárbara Abedul...”*<sup>29</sup>.

Las oraciones, al igual que otros ritos de la religión católica, no escapan a la parodia:

*“Crean en el bastón, azotador todopoderoso, creador del infierno en la tierra, y en Jack Marino, su ilegítimo hijo, que fue concebido por un espíritu de espanto...”*<sup>30</sup>.

En estilo “poético helenizante” se describe la partida de Bloom de la taberna:

*“El delfín de láctea blancura agitó sus crines, y, subiendo a la áurea popa, el timonel despegó la panzuda vela y zarpó adelante a todo trapo, amuras a babor. Numerosas ninfas, garridas se apresuraron a estubor y a babor, y, aferrándose a los flancos del noble navío, entrelazaron sus fúlgidas formas...”*<sup>31</sup>.

Por otra parte el capítulo número trece, describe con estilo de “novela rosa” las facciones, ropas y vida íntima de Gerty Mc Dowell.

*“La palidez cérea de su rostro era casi espiritual en su pureza marfileña, aunque su boca de capullo era un auténtico arco de Cupido, de perfección helénica. Sus manos eran de alabastro finamente veteado, con dedos afilados, y tan blancas como podían dejarlas el jugo de limón y la Reina de las Lociones, aunque no era cierto que se pusiera grandes guantes de cabritilla para dormir ni que tomara pediluvios de leche”*<sup>32</sup>.

Esta descripción contrasta con la cojera de la muchacha y los

---

29. *Ibid.*, v. 1, p. 503.

30. *Ibid.*, v. 1, p. 506.

31. *Ibid.*, v. 1, p. 522.

32. *Ibid.*, v. 1, p. 531.

sentimientos eróticos que despierta en Bloom (el onanismo).

Joyce mismo, en una de sus cartas señala algunas parodias estilísticas que aparecen en el capítulo catorce. El texto se inicia con una invocación:

*“Envíanos, tú luminoso, tú claro, Horhorn, fecudación y fruto del vientre. Envíanos, tú luminoso, tú claro, Horhorn, fecundación y fruto del vientre. Envíanos, tú luminoso, tú claro, Horhorn, fecundación y fruto del vientre”*<sup>33</sup>.

La entrada de Bloom al hospital se hace en estilo latinizante:

*“Algún hombre que de camino iba se paró junto al umbral al caer la noche. Del pueblo de Israel era aquel hombre que errando por la tierra tanto había caminado. Pura bondad humana su sola misión le había llevado a él hasta esa casa”*<sup>34</sup>.

Más adelante, se parodia el estilo del poeta Mandeville, donde podemos notar lo típicamente caballeresco:

*“Y allí se entró al sitio que estaba un joven de estudios por nombre Dixon. Y el caminante Leopold le era amigo desde que había acontecido que tuvieron que ver uno con otro en la casa de misericordia donde ese caballero de estudios estaba por razón de que el caminante Leopold llegó allí a ser curado pues estaba dolientemente llagado en el pecho por un dardo con que un horrible y temeroso dragón le había herido...”*<sup>35</sup>.

Seguidamente advertimos un pasaje a lo Bunyan que contrasta con todos los estilos anteriormente parodiados:

*“... la cuestión era que por el camino cayó con una cierta puta de exterior placentero a los ojos cuyo nombre, dijo es Pájaro-*

---

33. *Ibid.*, v. 2, p. 21.

34. *Ibid.*, v. 2, p. 23.

35. *Ibid.*, v. 2, p. 26.

*en-mano y ...*"<sup>36</sup>

Finalmente, podemos encontrar varios fragmentos donde se parodia el estilo periodístico:

*"Allí Leop. Bloom de la gaceta de Crawford sentado muy a gusto con una banda de gente alegre, jóvenes pendencieros, Dixon Jun., escolar en Nuestra Señora de la Misericordia, Vin. Lynch un tipo escosés, Will. Madden, T. Leneham, muy triste por un caballo de carreras que se le antojó y Stephen D."*<sup>37</sup>.

Vano sería continuar señalando la cantidad de tonos y estilos parodiados en el texto; como dice Valverde: "El lector ha de suponer que en cualquier momento Joyce puede estar citando o caricaturizando un texto previo que ni siquiera reconoce la inmensa mayoría de los lectores de lengua inglesa"<sup>38</sup>. Y, esta parodia de toda la literatura que le precede, es una característica básica en la estructura carnavalesca. "La novela ha tomado también del carnaval esta tendencia a desvalorizar el texto que le precede y que por el hecho de su anterioridad, se ha convertido en la ley del género"<sup>39</sup>.

*"Para Joyce, como para los dioses,  
no existe lo obsceno."*  
Arturo Uslar Pietri

El lenguaje en el **Ulysses**, como en el carnaval, tiende hacia lo excéntrico. "La palabra 'fuera de lugar' por su franqueza cínica, por su profanación de lo sagrado, por su ataque a la etiqueta, es muy característico de la menipea"<sup>40</sup>.

**Ulysses** utiliza, en muchos pasajes, un lenguaje directo, inclusive

36. *Ibid.*, v. 2, p. 38.

37. *Ibid.*, v. 2, p. 40.

38. *Ibid.*, v. 1, p. 10.

39. Kristeva. *Op. cit.*

40. *Ibid.*, p. 215.

vulgar. Es este lenguaje el que hizo que el libro fuera censurado durante tanto tiempo en los países de habla inglesa. “Ante todo, la acusación de obscenidad se juzgaba referida a pasajes, e incluso a frases, e incluso a palabras sueltas, sin poder apelar al contexto, criterio éste según el cual la Biblia estaría prohibida; al menos en su antiguo testamento”<sup>41</sup>.

Ezra Pound, el poeta norteamericano que editó el libro por capítulos en su revista “The Little Review” y al que le quemaron varios números, defendió el texto en varias ocasiones: “¿Es qué existe persona que por dos o tres palabras, que todo muchacho ha visto escritas sobre las paredes de un baño, esté dispuesta a leer doscientas páginas dedicadas a la constatación biográfica de Hamlet? ¿Y debe un informe que hace época, dedicado al estado de la mente humana en el siglo XX (primero de la nueva era), ser falsificado por la omisión de esta media docena de palabras, o por una pretendida ignorancia de actos extremadamente simples?”<sup>42</sup>.

John M. Woolsey, el juez norteamericano que permitió la distribución del libro en 1933, opinó al respecto: “Tras maduras reflexiones mi opinión es que, mientras que en muchos lugares el efecto de *Ulysses* sobre el lector es, sin duda, de un carácter emético, en ninguna parte tiende a ser afrodisíaco”<sup>43</sup>.

La palabra carnavalesca no teme mancharse y precisamente por ello las aventuras se desarrollan tanto en los lupanares, tabernas, ferias, prisiones, y en el seno de orgías eróticas como en el curso de cultos sagrados. La palabra “se emancipa de valores presupuestos, sin distinguir vicio y virtud y sin distinguirse de ellos, los considera como su propio terreno, como una de sus creaciones”<sup>44</sup>.

Leopold Bloom y Stephen Dedalus recorren Dublín sin distinguir vicio y virtud. De la biblioteca o el museo se pasa a la taberna de

41. Joyce. *Op. cit.* v. 1, p. 30.

42. Pound. *Op. cit.*

43. Harry Levin. *James Joyce: Introducción crítica*. (México: Fondo de Cultura Económica, 1959).

44. Kristeva. *Op. cit.*, p. 215.

Kiernan o al burdel de Bella Cohen. “Buen rompecabezas sería cruzar Dublín sin pasar delante de una taberna”, piensa el señor Bloom. Precisamente el capítulo cumbre al que ya nos hemos referido, se desarrolla en el barrio de los prostíbulos, entre borrachos, prostitutas y personajes más apocalípticos que homéricos.

Paralelo a estos espacios ‘pervertidos’ encontramos en la estructura carnavalesca, “una gran abundancia de concurrencias relativas al cuerpo y un evidente apego, casi animal, a las necesidades elementales del cuerpo: comer, copular, defecar, secretar, etc.”<sup>45</sup>.

Precisamente, lo primero que sabemos de Leopold Bloom es el deleite que siente por alimentarse de los órganos internos de mamíferos y aves:

*“El señor Leopold Bloom comía con deleite los órganos interiores de bestias y aves. Le gustaba la sopa espesa de menudillos, las mollejas, de sabor a nuez, el corazón relleno asado, las tajadas de hígado rebozadas con migas de corteza, las buevas de bacalao fritas. Sobre todo, le gustaban los riñones de cordero a la parrilla, que daban a su paladar un sutil sabor de orina levemente olorosa”*<sup>46</sup>.

Así mismo, el señor Bloom, después de su peculiar desayuno se dirige a un retrete en el exterior de su casa, donde hace del vientre mientras lee un cuento:

*“Arrancó bruscamente la mital del cuento premiado y se limpió con él. Luego se ciñó los pantalones, se puso los tirantes y se abotonó. Tiró de la puerta del retrete, agitado en sacudidas, y salió de lo sombrío al aire”*<sup>47</sup>.

A la hora del almuerzo, Bloom reflexiona acerca de los alimentos; aparecen descripciones sobre hombres comiendo, y todo lo rela-

45. María Amoretti. “Cachaza: el relajo del carnaval y el diálogo de los contrarios” *Kañina*, vol. vii, No. 2 (San José, Costa Rica: julio-diciembre, 1983), p. 21.

46. Joyce. *Op. cit.*, v. 1, p. 139.

47. *Ibid.*, v. 1, p. 159.

cionado con la alimentación.

*“Sólo verduramen y fruta. No te comas un filete. Si no, los ojos de esa vaca te perseguirán por toda la eternidad”*<sup>48</sup>.

*“... echando tragos, engullendo masas de comida caldosa, con los ojos hinchados, limpiándose bigotes mojados (...) Un hombre con servilleta de niño manchada en salsa remetida alrededor paleaba sopa o gorgoteante por el gazzate. Un hombre volviendo a escupir en el plato: cartílagos semimasticados: sin dientes con que mastic-tic-ticarlo”*<sup>49</sup>.

*“Membranas tripas mohosas tráqueas retorcidas y picadas. Un jeroglífico encontrar la carne. Kosher. La carne y la leche que no vayan juntas. Higiene lo llaman ahora”*<sup>50</sup>.

Los aspectos de la vida material están en tan estrecha dependencia que como señala María Amoretti se “convierten en una misma expresión del círculo vital material”<sup>51</sup>.



*“Y nosotros cargándonos comida por un agujero y afuera por detrás: comida, quilo, sangre, excremento, tierra, comida: hay que alimentarlo como quien carga una locomotora”*<sup>52</sup>.

*“En Duke Lane un terrier voraz vomitó con esfuerzo una asquerosa cascada de huesos en las piedras del pavimento y la lamio con nuevo celo”*<sup>53</sup>.

48. Ibid., v. 1, p. 287.

49. Ibid., v. 1, p. 292.

50. Ibid., v. 1, p. 295.

51. María Amoretti. Op. cit., p. 21.

52. Joyce. Op. cit., v. 1, p. 302.

53. Ibid., v. 1, p. 306.

Hombre y animal se homologan en sus necesidades básicas. El *Ulysses* es uno de los pocos libros que dan a las funciones animales una importancia tal y como la tienen en la vida real.

Es también característica de la estructura carnavalesca el proceso de bestialización y caricaturización. Este proceso es desarrollado ampliamente en el texto.

*“Ab, no es más que Dedalus, que se le ha muerto la madre como una bestia”*<sup>54</sup>.

La reflexión de Mulligan acerca de la muerte es un ejemplo de este proceso de rebajamiento:

*“Y ¿qué es la muerte —preguntó—, la de tu madre o la tuya o la mía? Tu sólo has visto morir a tu madre. Yo los veo reventar todos los días en el Mater y Richmond, y cómo les sacan las tripas en la sala de autopsia. Es algo bestia, y nada más”*<sup>55</sup>.

La figura de Leopold Bloom aparece varias veces caricaturizada y rebajada:

*“Los dos sonrieron por encima de la persiana a la fila de vendedores que iban haciendo piruetas detrás del señor Bloom, el último de ellos llevando en la brisa una cometa de bruma, en zigzagueos blancos, con una cola de nudos en mariposa.*

*—Mire ese golfillo detrás de él burlándose y gritando —dijo Lenehan—; y se partió de risa. ¡Ay mis costillas! Le imita los pies planos y los andares”*<sup>56</sup>.

*“... y el viejo perro venga a olerle todo el tiempo que me han dicho que esos judíos tienen una especie de olor raro que echan para los perros a propósito de no sé qué efecto detergente, y et-*

---

54. *Ibid.*, v. 1, p. 78.

55. *Ibid.*, v. 1, p. 78.

56. *Ibid.*, v. 1, p. 240.

*cétera, etcétera*"<sup>57</sup>

Por otra parte, en el texto carnavalesco aparecen elementos fantásticos. La locura, las premoniciones, el sueño, la muerte se vuelven materia del relato. Nacimiento y muerte son puntos importantes del texto.

La primera actividad en la que participa Bloom es en el entierro de uno de sus amigos, Patty Digman, y al caer la noche va al hospital para informarse sobre el estado de la señora Purefoy, cuyo parto llegará a término estando Bloom allí. A su vez, Bloom recuerda la muerte de su hijo Rudolph, contrastándola con los nacimientos en el hospital. Hay una constante reflexión en el texto por los límites de la vida:

*"Así pues, hombre, quienquiera que seas, mira ese último fin que es tu muerte y el polvo que se adueña de todo hombre que haya nacido de mujer pues así como salió desnudo del vientre de su madre también desnudo volverá a marcharse como vino"*<sup>58</sup>.

Señalamos anteriormente, como el sueño es un elemento de la estructura carnavalesca. Estos elementos (sueño, muerte, locura), dice Kristeva que tienen una significación estructural más que temática, "destruyen la unidad trágica y épica del hombre así como su creencia en la identidad y las causas, y señalan que ha perdido su totalidad, que ya no coincide consigo mismo"<sup>59</sup>.

El último capítulo del *Ulysses* nos transmite el fluir de la conciencia de Marion Bloom, esposa de Leopold, durante su duermevela. Es la gran innovación joyciana: el monólogo interior. "El monólogo interior es en el orden poético, ese lenguaje no oído y no pronunciado, por medio del cual un personaje expresa sus pensamientos más íntimos (los que están más cerca de la subconciencia) anteriores a toda organización lógica, es decir, en su estado original, por medio de frases directas a un mínimo sintáctico y de manera que den la impre-

57. *Ibid.* v. 1, p. 473.

58. *Ibid.*, v. 2, p. 60.

59. Kristeva, *Op. cit.* p. 215.

sión de reproducir los pensamientos conforme van llegando a la mente.”

Así pues, el monólogo interior pretende representar el contenido mental de los personajes, tal y como existe antes de ser formulado por medio de la palabra. La lógica no podrá ser, entonces, la lógica de la palabra, del lenguaje del saber, de la razón. Se rompen las leyes del lenguaje, de la lógica 0-1, y se necesitará recurrir a una lógica que se desarrolle en un espacio infinito. Esta ‘lógica del sueño’ es rebelde, subversiva y precisamente donde se da plenamente es en la estructura carnavalesca: “es el único espacio en que el lenguaje escapa a la linealidad (a la ley) para vivirse en tres dimensiones como drama; lo que más profundamente significa también lo contrario, a saber, que el drama se instale en el lenguaje”<sup>60</sup>. Es decir, en la estructura carnavalesca el lenguaje lucha contra su representación, pero a la vez no puede desprenderse de ella. Y este es el gran intento de Joyce.

Se podría concluir así, que el verdadero protagonista de la novela es el lenguaje. **Ulysses** nos hace tomar conciencia, a su vez, que nuestra visión de mundo está inevitablemente estructurada por el lenguaje. Precisamente en este intento de transgredir esta ley-lenguaje es donde el **Ulysses** nos muestra su inherente dialogismo, colocándose al margen de la cultura oficial, junto al carnaval.

---

60. *Ibid.*, p. 209.